

# THÉODORE ROUSSEAU ET LES TROIS ARBRES D'HUDIMESNIL

par

*Sophie BASCH*

Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois [...]. Cependant tous trois au fur et à mesure que la voiture avançait, je les voyais s'approcher. Où les avais-je déjà regardés ? Il n'y avait aucun lieu autour de Combray où une allée s'ouvrît ainsi<sup>1</sup>.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, visitant à l'Orangerie l'exposition des eaux-fortes de Rembrandt de la collection Rothschild, Emmanuel Berl tombe en arrêt devant *Les Trois Arbres*, qui « auraient pu figurer dans une exposition de gravures modernes » :

Ils auraient pu illustrer, ils illustraient admirablement le passage des *Jeunes filles en fleurs* où Proust, sur la route de Balbec, dans le landau de M<sup>me</sup> de Villeparisis, se sent hélé par trois arbres dont il ne parvient pas à capter le message. Les arbres de Rembrandt étaient des chênes, eux aussi. Juchés sur leur petit monticule, se détachant en pleine lumière dans un ciel par ailleurs orageux, ils semblaient clamer, eux aussi, une affirmation véhémement et inintelligible<sup>2</sup>.

Berl attribue la modernité des trois chênes au motif que, éloignés des tableaux et des poèmes de leur temps et de leur espace, ils « échappaient à l'Histoire » : « Il fallait donc qu'en les gravant, Rembrandt ait été plus près d'eux que de soi<sup>3</sup>. » Mais est-il sûr que Berl ne cède pas à une forme d'illusion rétrospective et que la modernité des trois arbres de Proust – symboliques comme les trois clochers de Martinville et de Vieuxvicq, comme la Sainte-Trinité, comme les livres disposés trois par trois veillant Bergotte tels des anges aux ailes éployées – soit de même nature que celle des *Trois Arbres* de Rembrandt ? Que leur singularité, à l'orée d'une allée couverte à l'écart d'un chemin bombé, l'une de « ces routes grossières et terriennes<sup>4</sup> » évoquées quelques instants plus tôt, soit du même ordre que l'atemporalité des *Trois Arbres* isolés sur un tertre ? Jean Pommier avait rapproché ces arbres « doubles dans le temps comme on voit quelquefois double dans l'espace<sup>5</sup> »

---

1. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1988, p. 77-78.

2. Emmanuel Berl, *Sylvia* [1952], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 196-197. Sur Proust et la gravure, voir l'article d'Adrien Goetz dans ce volume, p. 75.

3. *Ibid.*, p. 198.

4. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, p. 65.

5. *Ibid.*, p. 78.

de la définition par Théodule Ribot de la « fausse mémoire » (ou paramnésie) qui « consiste à croire qu'un état nouveau en réalité a été antérieurement éprouvé, en sorte que, lorsqu'il se produit pour la première fois, il paraît être une répétition<sup>6</sup> ». Alors diplopie, souvenir d'un rêve récurrent ou d'un livre oublié, d'une scène de la première enfance ? Ou résurgence sinon d'un tableau ou d'une gravure précis, d'un univers pictural à forte aura littéraire ? Nulle part Proust ne mentionne l'espèce des trois arbres. Chênes, ormes, trembles, châtaigniers ? Berl force vraisemblablement l'analogie à la vue des chênes de Rembrandt et au souvenir probable des chênes sacrés de Dodone.

Revenons au contexte, en amont et en aval, de l'apparition de ces arbres surnaturels qui se dessinent dès le *Carnet I* de 1908 et dont Annette Kittredge a trop bien retracé la genèse pour que j'y revienne en détail<sup>7</sup>. L'impact de Ruskin sur cet épisode est certain. Pour autant, ces arbres ne ressemblent pas à des arbres anglais : ni aux arbres des peintres admirés ou attaqués par Ruskin, Turner et Constable, ni aux arbres de Ruskin lui-même.

## Qui de nous ne garde la mémoire de quelques beaux arbres ?

*Aimons les arbres*. C'est le titre que Louis Piérard choisit en 1910 pour un recueil de pages choisies préfacé par Émile Verhaeren<sup>8</sup>, dont le poème « L'arbre », cher à Rilke, paru en 1906 dans *La Multiple Splendeur*, traduit un panvitalisme également illustré par Maurice Barrès qui sous le même titre d'« Aimons les arbres » avait repris en 1908, dans *Les Annales politiques et littéraires*, un extrait de *Du sang, de la volupté et de la mort*<sup>9</sup>. Alain Corbin note que dans *Les Déracinés*, Barrès « s'attarde sur un arbre doté d'une histoire et d'une valeur morale », tout comme Proust, dès *Jean Santeuil*, instaure un dialogue entre l'homme et le végétal : « Il nous semble que sous le vernis vert de la feuille et sous le satin blanc de la fleur il y ait comme un être particulier, un individu que nous aimons et que personne

6. Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire* [1888], chap. IV, « Les exaltations de la mémoire ou hypermnésies », cité par Jean Pommier dans *La Mystique de Marcel Proust* [1939], Genève, Droz, 1968, p. 26. Edward Bizub reprend cette hypothèse dans *Proust et le moi divisé. La Recherche, creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006, p. 262.

7. « Des théodolithes et des arbres. L'arrêt du train, les arbres d'Hudimesnil (Couliville) », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 24, 1993, p. 39-65 et « Des théodolithes et des arbres (II). Où il est question des influences contradictoires – celles de l'Écclésiaste, de Renan, de Baudelaire et de Ruskin – dont Proust est le sujet », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 26, 1995, p. 45-73. Sur la composition de la deuxième partie de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, voir Francine Goujon, « Le manuscrit de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : le “cahier violet” », *Bulletin Marcel Proust*, n° 49, 1999, p. 7-16. Les arbres d'Hudimesnil figurent sur les placards Grasset correspondant aux pages 244 à 248 de l'édition originale (vente Sotheby's des 5 et 6 juin 2007, bibliothèque de Marcel de Merre, lot 432).

8. Imprimé à Franeries chez Dufrane-Friart.

9. *Les Annales politiques et littéraires*, n° 1313, 23 août 1908, p. 171.

ne peut nous remplacer<sup>10</sup>. » Anne Henry l'a relevé, « aucune époque n'a autant célébré les arbres<sup>11</sup> ». Une rapide anthologie permet de retrouver la famille de ces arbres physionomistes et anthropomorphes. Proust, bien sûr, est imprégné de Baudelaire, pour ne pas parler de Chateaubriand ni de Nerval :

Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent ; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. *Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre*<sup>12</sup>.

L'auteur de la *Recherche* est tout autant lecteur de Maeterlinck :

Tous nos motifs architecturaux, musicaux, toutes nos harmonies de couleur et de lumière, etc., sont directement empruntés à la Nature. Sans évoquer la mer, la montagne, les ciels, la nuit, les crépuscules, que ne pourrait-on dire, par exemple, sur la beauté des arbres ? Je parle non seulement de l'arbre considéré dans la forêt, qui est une des puissances de la terre, peut-être la principale source de nos instincts, de notre sentiment de l'univers, mais de l'arbre en soi, de l'arbre solitaire, dont la verte vieillesse est chargée d'un millier de saisons. *Parmi ces impressions qui, sans que nous le sachions, forment le creux limpide et peut-être le tréfonds de bonheur et de calme de toute notre existence, qui de nous ne garde la mémoire de quelques beaux arbres ?* Quand on a dépassé le milieu de la vie, quand on arrive au bout de la période émerveillée, qu'on a épuisé à peu près tous les spectacles que peuvent offrir l'art, le génie et le luxe des siècles et des hommes, après avoir éprouvé et comparé bien des choses, on en revient à de très simples souvenirs. Ils dressent à l'horizon purifié, deux ou trois images innocentes, invariables et fraîches, qu'on voudrait emporter dans le dernier sommeil, s'il est vrai qu'une image puisse passer le seuil qui sépare nos deux mondes<sup>13</sup>.

Proust en fait son miel et tel passage de *Sur la lecture* témoigne de ces influences :

« Menez-nous », voudrions-nous pouvoir dire à M. Maeterlinck, à M<sup>me</sup> de Noailles, « dans le jardin de Zélande où croissent les fleurs démodées », sur la route parfumée « de trèfle et d'armoise », et dans tous les endroits de la terre dont vous ne nous avez pas parlé dans vos livres, mais que vous jugez aussi beaux que ceux-là. Nous voudrions aller voir ce champ que Millet (car les peintres nous enseignent à la façon des poètes) nous montre dans son *Printemps*, nous voudrions que M. Claude Monet nous conduisît à Giverny, au

10. Alain Corbin, *La Douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2014, p. 175 ; M. Proust, *Jean Santeuil*, dans *Jean Santeuil – Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 279.

11. Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 113. Sur l'arbre dans l'art, voir François-Bernard Michel, *Histoires d'arbres et d'artistes*, Villeveyrac, Le Papillon rouge, 2013.

12. Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, III, « Le théâtre de Séraphin », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 419-420. C'est moi qui souligne.

13. Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs*, Paris, Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1907, p. 94-95. C'est moi qui souligne.

bord de la Seine, à ce coude de la rivière qu'il nous laisse à peine distinguer à travers la brume du matin. Or, en réalité, ce sont de simples hasards de relations ou de parenté, qui, en leur donnant l'occasion de passer ou de séjourner auprès d'eux, ont fait choisir pour les peindre à M<sup>me</sup> de Noailles, à Maeterlinck, à Millet, à Claude Monet, cette route, ce jardin, ce champ, ce coude de rivière, plutôt que tels autres. Ce qui nous les fait paraître autres et plus beaux que le reste du monde, c'est qu'ils portent sur eux comme un reflet insaisissable l'impression qu'ils ont donnée au génie, et que nous verrions errer aussi singulière et aussi despotique sur la face indifférente et soumise de tous les pays qu'il aurait peints. Cette apparence avec laquelle ils nous charment et nous déçoivent et au-delà de laquelle nous voudrions aller, c'est l'essence même de cette chose en quelque sorte sans épaisseur – mirage arrêté sur une toile – qu'est une vision<sup>14</sup>.



La quête de cette essence est le sujet de la *Recherche*. Les arbres y jouent un rôle non négligeable. Pendant qu'il travaillait à la traduction de *La Bible d'Amiens*, Proust avait envisagé de traduire le chantre de la forêt, Henry David Thoreau, proche d'un groupe de penseurs qu'il admirait : Carlyle, Emerson, Ruskin. Mais la princesse de Polignac le devança en 1903 dans cette même *Renaissance latine* où parut, en 1905, « Sur la lecture », dont le titre semble inspiré par un chapitre de *Walden ou la Vie dans les bois*<sup>15</sup>. Proust fut marqué au point de vanter à Anna de Noailles, le soir même de la sortie de la deuxième livraison, « les pages admirables de *Walden* » : « Il semble qu'on les lise en soi-même tant elles sortent du fond de notre expérience intime<sup>16</sup>. » Dans ce contexte, les réflexions de Ruskin sur les arbres, comme ses nombreux dessins d'arbres, ont dû se graver dans la mémoire de Proust. À commencer par le passage suivant, dans la traduction de Robert de La Sizeranne :

Laissez votre œil se fixer sur un grossier morceau de branche d'arbre d'une forme curieuse, pendant une conversation rare avec un être qui vous est cher, ou qu'il s'y pose même inconsciemment. Et quoique la conversation puisse être oubliée, quoique chaque circonstance qui l'accompagne soit aussi perdue pour la mémoire que si elle n'avait jamais été, cependant votre œil, pendant toute votre vie, prendra un certain plaisir à de telles branches d'arbres, auxquelles il n'en aurait pris aucun auparavant – un

14. Jérôme Bastianelli, « Préface du traducteur. Sur la lecture », *Proust Ruskin*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2015, p. 426-427.

15. Au début de janvier 1903, Proust apprend à Antoine Bibesco que la princesse de Polignac « venait de traduire ce philosophe américain que nous devons traduire ensemble tous deux » (*Correspondance de Marcel Proust. 1903*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, t. III, 1976, p. 10). Deux livraisons parurent dans *La Renaissance latine* des 15 décembre 1903 et 15 janvier 1904. Laurence Vernet a relevé la coïncidence : « *Sur la lecture*, écrit en 1905, a le même titre et reprend quelques-unes des idées maîtresses de Thoreau dans son chapitre de *Walden*, “Sur la lecture”, qui avait paru le 15 janvier 1904 dans la revue *La Renaissance latine*, traduit par Winnaretta Singer ! » (« Marcel Proust admirateur imprévu de Thoreau », *Europe*, n° 477, janvier 1969, p. 220.) Proust avait notamment pu y lire cette phrase : « Ma sympathie pour les aulnes tremblants et pour les feuilles de peupliers est si intense que peu s'en faut qu'elle ne m'empêche de respirer. »

16. Vendredi soir 15 janvier 1904, dans *Correspondance de Marcel Proust. 1904*, éd. cit., t. IV, 1978, p. 38.

plaisir si subtil, une trace de sentiments si délicats, qu'ils nous laisseront tout à fait inconscients de leur particulier pouvoir, mais indestructibles par un raisonnement quelconque, et qui formeront par la suite une partie de notre constitution<sup>17</sup>...

Mais surtout, comme le rappelle Jérôme Bastianelli après Annette Kittredge, Proust connaissait par cœur l'autobiographie de Ruskin, *Praeterita*, dont un épisode initiatique, dans le chapitre « Fontainebleau », relate la nécessité éprouvée par le jeune voyageur, malade et fatigué, de dessiner le tremble au pied duquel il est étendu, tout comme le narrateur est saisi par l'urgence de transcrire la vision des clochers de Martinville :

Je me mis à le dessiner, et à mesure que je dessinais, ma langueur se dissipait : les belles lignes pures voulaient être tracées sans faiblesse. Elles devenaient toujours plus belles à mesure que, l'une après l'autre, elles se détachaient de l'ensemble et prenaient place dans l'air. Avec un étonnement qui allait toujours grandissant, je m'apercevais qu'elles se « composaient » d'elles-mêmes, qu'elles obéissaient à des lois plus délicates qu'aucune de celles qui sont connues des hommes. Enfin, je vis le jeune arbre se dresser devant moi, vivant, mais toutes mes théories antérieures sur les arbres étaient mortes. [...] J'entrevois un monde nouveau, le monde sylvestre. [...] De ce jour, je vis l'explication du lien mystérieux qui unit l'esprit humain à toutes les choses visibles, et je rentraï, suivant en sens inverse la petite route sous bois, avec le sentiment qu'elle m'avait mené loin ; plus loin que l'imagination ne m'avait jamais entraîné, bien au-delà de ce qu'on peut mesurer avec un théodolite<sup>18</sup>.

Un peintre se dissimulerait-il derrière les trois arbres d'Hudimesnil ? Dans un délicieux pastiche, André Maurois, qui ne semblait pas douter que les impressions de la *Recherche* eussent leur origine dans l'art, envoya Marcel et Andrée à Londres sur l'invitation de M. de Norpois. De la chambre de son hôtel dominant Hyde Park, le narrateur s'interroge sur les raisons qui donnent un air de rêve à une cité qu'il avait crue toute maritime et commerciale :

De Londres on ne voyait que, sur la rive la plus lointaine du parc, les vaporeuses silhouettes des maisons, telles ces blanches villes imprécises qui, dans les tableaux de Turner (que je ne connaissais que par Ruskin mais auxquels j'allais bientôt devoir des joies aussi vives que celles que Swann m'avait apprises à goûter devant Vermeer ou Mantegna) abritent les amours d'Armide et de Didon. [...] Je me

---

17. Citation de Ruskin traduite par Robert de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Hachette, 1899, p. 180 : « *Let the eye but rest on rough piece of branch of curious form during a conversation with a friend, rest however unconsciously, and though the conversation be forgotten, though every circumstance connected with it be as utterly lost to the memory as though it had not been, yet the eye will, through the whole life after, take a certain pleasure in such boughs which it had not before, a pleasure so slight, a trace of feeling so delicate, as to leave us utterly unconscious of its peculiar power; but undestroyable by any reasoning, a part, thenceforward, of our constitution destroyable only by the same arbitrary process of association by which it was created.* » (John Ruskin, *Modern Painters*, CW III, p. 483.) Jérôme Bastianelli fait le lien entre cet extrait et l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil dans son introduction aux deux traductions ruskiniennes de Proust, *Proust Ruskin*, op. cit., p. XXVII-XXVIII ; voir aussi l'entrée « Mémoire involontaire » de son *Dictionnaire Proust Ruskin*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

18. J. Ruskin, *Praeterita. Souvenirs de jeunesse*, traduction de M<sup>me</sup> Gaston Paris, préface de Robert de La Sizeranne, Paris, Hachette, 1911, p. 363-364 et Jérôme Bastianelli, *Proust Ruskin*, op. cit., p. 910-912.

sentais devant cette impression le devoir de l'expliquer comme je l'avais éprouvée jadis devant les trois arbres de Tansonville. Enfin, remontant Whitehall, je fus frappé par le fait que je me promenais, non au milieu d'une ville, mais au milieu du dessin d'une ville, ou plus exactement d'un lavis, ou peut-être d'un de ces dessins à la plume romantiques et violents où Victor Hugo se plaisait à entasser en quelque moyenâgeuse Babel de noires et blanches cathédrales sur des murailles crénelées<sup>19</sup>.

## Ces choses du monde inanimé dont parle Théodore Rousseau

S'il ne permet sans doute pas de résoudre l'énigme du *déjà-vu*, de la reconnaissance inaboutie, de l'impénétrable antériorité des arbres aperçus depuis la voiture de M<sup>me</sup> de Villeparisis, un artiste majeur pourrait nous aider à restituer leur physionomie. C'est Théodore Rousseau, ami de l'un des peintres cités par Proust dans *Sur la lecture*, Jean-François Millet, ami si proche qu'en 1884 le sculpteur Henri Chapu associa leurs deux figures pour la postérité, sur un médaillon de bronze serti dans un rocher monumental à Barbizon, à l'entrée de cette forêt de Fontainebleau où Ruskin eut la révélation du monde sylvestre et que Proust évoque en termes enchanteurs dans le « Dîner en ville » de *Jean Santeuil*<sup>20</sup>. D'innombrables gravures et cartes postales témoignent de la popularité du pèlerinage au monument à la mémoire de Millet et de Rousseau, membres de la colonie fondée par Corot, plus présent qu'eux dans la *Recherche*<sup>21</sup>.

C'est Millet que Proust pourrait évoquer discrètement lors de l'arrivée à Balbec. Au début de la deuxième partie des *Jeunes filles*, l'apparition, vue du train, d'une solide marchande de lait « étrangère aux modèles de beauté<sup>22</sup> » dessinés par la pensée du narrateur quand il se trouve seul, image d'un bonheur rustique aussi élémentaire qu'inaccessible, évoque la robuste *Laitière normande à Gréville*, baignée elle aussi dans une lumière dorée. Millet, que Van Gogh apparentait à Michel-Ange, compte parmi les peintres « cherchant la grandeur de l'antique dans la vie moderne<sup>23</sup> » auxquels se compare le narrateur allongé sur la falaise de Balbec, tel Hercule ou Télémaque au milieu des nymphes qui jouent aux devinettes :

---

19. André Maurois, *Supplément à Mélanges et pastiches de Marcel Proust*, Paris, Éditions du Trianon, 1929, p. 52-54. Republié sous le titre *Le Côté de Chelsea* (Paris, Gallimard, 1932).

20. Voir les pages consacrées à « Proust et Fontainebleau » par Annette Kittredge dans « Des théodolites et des arbres (II) », art. cité, p. 59-60.

21. Voir Yasué Kato, « Elstir et Corot. La préface de Proust aux *Propos de peintre* de Jacques-Émile Blanche », dans Sophie Bertho (sous la dir. de), *Proust et ses peintres*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 49-56 ; Akio Wada, « Proust et le paysage de Camille Corot », *Marcel Proust 6*, Paris, Lettres modernes Minard, 2007, p. 121-132 ; Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, préface de Jean-Yves Tadié, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 195-197.

22. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 17.

23. *Ibid.*, p. 302.

Sophie Basch, *Théodore Rousseau et les trois arbres d'Hudimesnil*

# LE MONDE ILLUSTRÉ

## JOURNAL HEBDOMADAIRE

ABONNEMENTS POUR PARIS ET LES DÉPARTEMENTS  
Un an, 24 fr.; — Six mois, 13 fr.; — Trois mois, 7 fr.; — Un numéro, 50 c.  
Le volume semestriel, 12 fr. broché, — 17 fr. relié et doré sur tranche.  
LA COLLECTION DES 27 ANNÉES FORME 54 VOLUMES

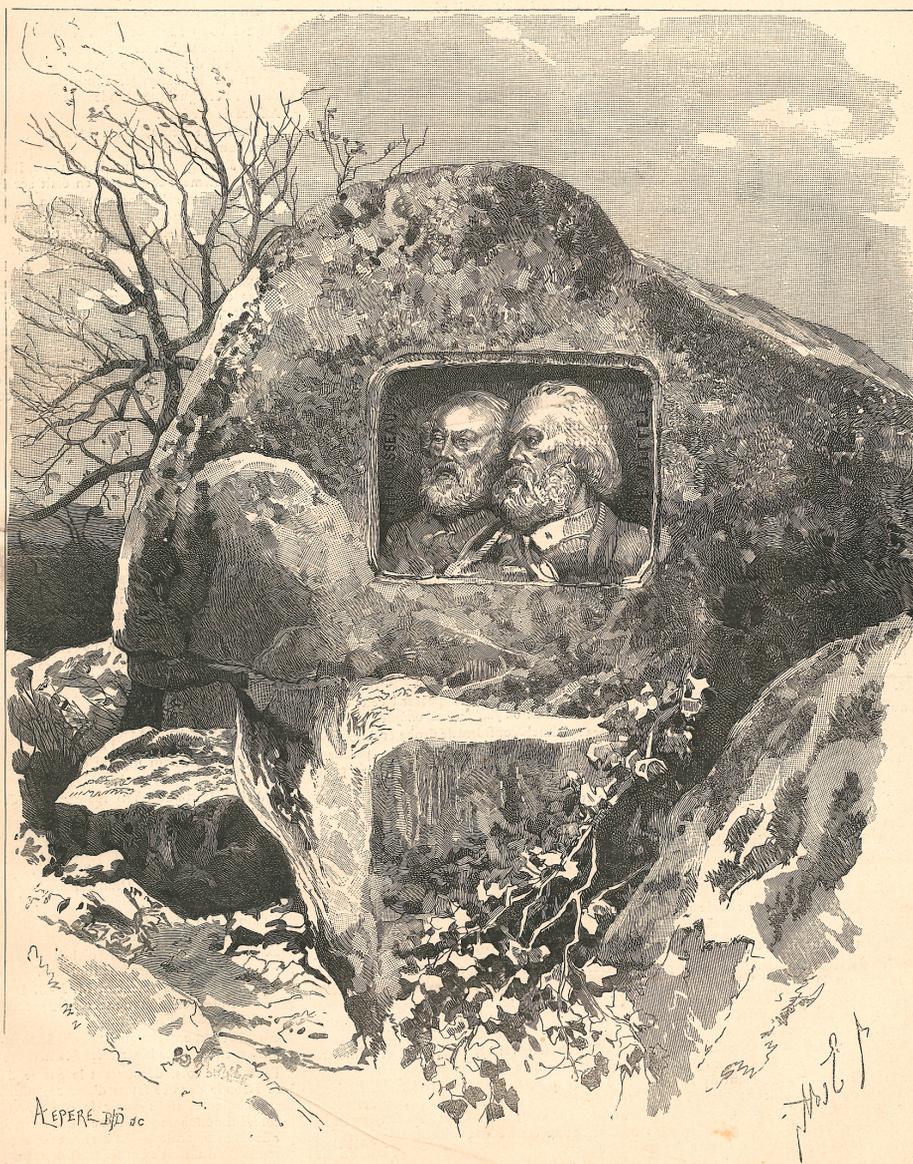
Directeur, M. PAUL DALLOZ.

BUREAUX  
13, QUAI VOLTAIRE

28<sup>e</sup> Année. N<sup>o</sup> 1412. — 19 Avril 1884

DIRECTION ET ADMINISTRATION, 13, QUAI VOLTAIRE  
Toute demande d'abonnement non accompagnée d'un bon sur Paris ou sur la poste, toute demande de numéro à laquelle ne sera pas joint le montant en timbres-poste, seront considérées comme non avenues. — On ne répond pas des manuscrits envoyés.

Secrétaire, M. ÉDOUARD HUBERT.



LE MONUMENT DE MILLET ET ROUSSEAU, INAUGURÉ A BARBIZON LE 14 AVRIL  
(Dessin de M. Scott, d'après la photographie de M. Ch. BOUMER.)

*Inauguration du monument de Millet et de Rousseau à Barbizon, le 14 avril 1884*

Le Monde illustré, 19 avril 1884



FONTAINEBLEAU. — Le monument élevé aux peintres F. MILLET et Th. ROUSSEAU, dans la forêt de Fontainebleau. — Voir page 230.  
Dessin d'après nature de M. Félix Noël.

*Pèlerinage au monument de Millet et de Rousseau, dessin de Félix Noël*

On ne voyait au fond de la gorge, au bord du torrent, qu'une maison de garde enfoncée dans l'eau qui coulait au ras des fenêtres. Si un être peut être le produit d'un sol dont on goûte en lui le charme particulier, plus encore que la paysanne que j'avais tant désiré voir apparaître quand j'errais seul du côté de Méséglise, dans les bois de Roussainville, ce devait être la grande fille que je vis sortir de cette maison et, sur le sentier qu'illuminait obliquement le soleil levant, venir vers la gare en portant une jarre de lait<sup>24</sup>.

Quant à Rousseau, il n'est nommé qu'une fois mais dans une circonstance frappante, alors que Morel vient d'interpréter le septuor de Vinteuil dans le concert organisé par M. de Charlus

24. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 16.



Avez-vous bien remarqué le moment où la mèche se détache ? [...] La salle haletait. [...] Seul, le jeune Charlie gardait une immobilité de pierre, on ne le voyait même pas respirer, il avait l'air d'être comme ces choses du monde inanimé dont parle Théodore Rousseau, qui font penser mais ne pensent pas, s'écria M. de Charlus avec emphase et en mimant comme un coup de théâtre ; alors... la Mèche<sup>26</sup> !

Nathalie Mauriac a rapproché ce passage d'une phrase écrite en 1863 par Rousseau à son ami Alfred Sensier : « Si l'on peut contester qu'ils pensent [les arbres], à coup sûr ils nous donnent à penser<sup>27</sup>. » Mais l'étrange formulation de Charlus est comme habitée par une autre langue. Le français n'aime pas le vague et *things* y est rarement rendu par « choses »<sup>28</sup>. Baudelaire traduit les *green things* de Poe par « êtres verdoyants »... La phrase semble recouvrir un texte anglais, peut-être les « choses inanimées » dont parle fréquemment Ruskin, critique de la *pathetic fallacy* (fausseté émotionnelle ou « mensonge pathétique » dans la traduction littérale de Proust<sup>29</sup>) consistant à prêter des sentiments humains à la nature : « *Let [man] stand in his due relation to other creatures, and to inanimate things* » (*Modern Painters*, chap. II, "The Lance of Pallas") ; « *Under these circumstances, what powers of imagination I possessed, either fastened themselves on inanimate things – the sky, the leaves, and pebbles, observable within the walls of Eden –, or caught at any opportunity of flight into regions of romance, compatible with the objective realities of existence in the nineteenth century, within a mile and a quarter of Camberwell Green* » (*Praeterita*, vol. I, chap. II). Résistant à Ruskin, Thomas Hardy revendiquait l'anthropomorphisme au nom de l'animisme : « *I sometimes look upon all things in inanimate Nature as pensive mutes* » (*Journal*, 30 mai 1877<sup>30</sup>).

Proust laisse les « choses » dans une singulière imprécision mais Théodore Rousseau n'ayant « parlé » que d'eux, Morel avait probablement l'apparence, plus que d'une pierre, d'un arbre. Pas d'un arbre quelconque : de l'arbre d'un peintre de Barbizon, comme Corot, comme Millet,

26. M. Proust, *La Prisonnière*, op. cit., p. 791. « La mèche s'avance surtout en tant qu'ornement de parade dont le mouvement et la posture miment la provocation sexuelle comme une espèce de crête que gonfle l'afflux du sang excité. [L]a Mèche [de Morel] prend la majuscule qui convient à un objet sacré, se conjuguant ainsi avec son corps de pierre pour se couler ensuite dans le bain de l'allégo. » (Sjef Houppermans, « En coulisse – Il y a mèche », dans *Marcel Proust constructiviste*, Amsterdam-Leiden, Brill-Rodopi, 2006, p. 140-141.)

27. Note 4 de la p. 351, M. Proust, *Sodome et Gomorrhe III, La Prisonnière*, suivi de *Albertine disparue*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 1993, p. 608, renvoyant à Alfred Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, Paris, Techener-Durand-Ruel, 1872, p. 278.

28. À telle enseigne que, dans sa traduction de *The Captive*, Scott Moncrieff n'ose pas revenir à un terme pourtant courant en anglais : « *Only young Charlie preserved a stony immobility, you could not even see him breathe, he looked like one of those objects of the inanimate world of which Théodore Rousseau speaks, which make us think, but do not think themselves.* »

29. J. Bastianelli, *Sésame et les Lys*, dans *Proust Ruskin*, op. cit., p. 611, n. 2 et n. h, p. 618-619.

30. Sur ces deux phrases de Ruskin, voir Martin A. Danahay, *Community of One. Masculine Autobiography and Autonomy in Nineteenth-Century Britain*, Albany, State University of New York Press, 1993, p. 120. Sur l'opposition de Hardy à Ruskin, voir Catherine Maxwell, *Second Sight. The Visionary Imagination in Late Victorian Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2009, p. 209. Sur la familiarité de Proust avec les littératures anglaise et américaine, voir Pierre-Edmond Robert, *Marcel Proust lecteur des Anglo-Saxons*, Paris, Nizet, 1976.

d'un artiste qu'Edmond de Goncourt jugeait supérieur à ceux-ci et à leurs prédécesseurs<sup>31</sup>, dont Théophile Gautier disait qu'il « était le Delacroix du paysage<sup>32</sup> », dont Delacroix confiait qu'« exposés ensemble » ses « tableaux donneront de son talent une idée dont le public est à cent lieues, depuis vingt ans que Rousseau est privé d'exposer<sup>33</sup> » ; d'un peintre résistant au scalpel de Baudelaire qui jugeait « aussi difficile de faire comprendre avec des mots le talent de M. Rousseau que celui de Delacroix, avec lequel il a, du reste, quelques rapports<sup>34</sup> » : « M. Rousseau, souvent incomplet, mais sans cesse inquiet et palpitant, a l'air d'un homme qui, tourmenté de plusieurs diables, ne sait auquel entendre<sup>35</sup>. » Le jeune Zacharie Astruc s'émerveillait : « S'il est un peintre à qui j'aie fait tout d'abord hommage de mes affections, c'est bien M. Théodore Rousseau. Sa nature, si éminemment artistique, me plaît par ses côtés inquiets, scrupuleux, chercheurs<sup>36</sup>. » Quant à Armand Silvestre, saisi par l'intensité dramatique de Rousseau, il saluait un décor dont les personnages sont « les spectres noirs des arbres échevelés<sup>37</sup> », tandis qu'Émile Zola admirait, au musée du Luxembourg, un « arbre puissamment tordu, se détachant en noir sur le rouge sombre d'un coucher de soleil » : « L'œuvre est puissante et tourmentée. Ce n'est peut-être pas là une nature bien vraie, mais ce sont des arbres, des vaches et des cieux interprétés par un esprit vigoureux qui nous a communiqué en un langage étrange les sensations poignantes que la campagne faisait naître en lui<sup>38</sup>. » Il emboîtait le pas d'Alexandre Dumas :

Rousseau est peut-être le paysagiste le plus sensitif que nous connaissions, partant, le plus intéressant à suivre dans les impressions qu'il subit. [...] Veut-il nous rendre un aspect de la nature que l'on admire en voyageur, en passant – aspect dont on conservera seulement le souvenir, sans désirer s'y arrêter, séjourner, y poser sa tente, Rousseau vous exprime cet aspect par un faire tout opposé, par une pensée et un sentiment tout différents. [...] Pourquoi vouloir à toute force se montrer si profond, si savant, si

---

31. 10 juillet 1883 : « Le premier peintre de ce temps est un paysagiste : c'est Théodore Rousseau. Il est presque incontestable que Raphaël est supérieur à M. Ingres et hors de doute que Titien et Rubens sont plus forts que M. Delacroix. Mais il n'est pas prouvé du tout que Hobbema ait mieux peint la nature que Rousseau. » Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1866-1886*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. II, p. 1015 ; 10 juillet 1890 : « Corot, sortant du pauvre atelier de Rousseau, disait à Dupré : “Derrière cette petite porte, il y a notre maître à tous les deux” » ; 25 juin 1892 : « Il est pour moi indéniable que le premier prix de paysage de ce siècle appartient à Rousseau, le second à Corot. » *Journal, op. cit.*, t. III, p. 447 et p. 725.

32. Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 4 janvier 1868, repris dans *Histoire du romantisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », p. 464.

33. Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, 24 février 1850, Paris, Plon, 1981, p. 225.

34. C. Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 484.

35. « Salon de 1859 », *ibid.*, p. 662-663.

36. Zacharie Astruc, *Les 14 stations du Salon 1859*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 242-243.

37. Armand Silvestre, « L'école de peinture contemporaine. III », *La Renaissance artistique et littéraire*, 7 septembre 1872, p. 154.

38. Émile Zola, « Les chutes » [*L'Événement*, 15 mai 1866], dans *Œuvres complètes. Œuvres critiques*, III, Paris, Cercle du Livre précieux, t. XII, 1969, p. 813-814.

anatomiste ? Pourquoi vouloir pénétrer le sentiment, le cœur, l'âme de l'arbre que l'on peint ? On dirait que pour Rousseau cet arbre, comme les arbres animés de la forêt d'Armide, a toute une vie, tout un roman<sup>39</sup>.

Nul doute que Proust ait prêté une attention particulière aux convulsions des arbres, lui qui écrivait :

M. de La Sizeranne a admirablement traduit une page où Ruskin montre que les lignes maîtresses d'un arbre nous font voir quels arbres néfastes l'ont jeté de côté, quels vents l'ont tourmenté, etc. La configuration d'une chose n'est pas seulement l'image de sa nature, c'est le mot de sa destinée et le tracé de son histoire<sup>40</sup>.

Dans son inquiétante étrangeté répondant à la pantomime de Charlus, Morel immobile à l'air de parodier un arbre de Rousseau, aux « formes tourmentées » comme l'ont relevé tous les salonniers<sup>41</sup>, hôte sarcastique ou manipulateur de l'un de ces arbres passionnés que Flaubert avait décrits dans une forêt de Fontainebleau sourde aux hommes et aux barricades de 1848 :

Il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres, et fermes sur leurs troncs, pareils à des torses, se lançaient avec leurs bras nus des appels de désespoir, des menaces furibondes, comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère<sup>42</sup>.

Les arbres d'Hudimesnil, comparés à des Nornes ou à des sorcières, sortis du monde des ombres, dégagent un désespoir à peine moins menaçant, puisque leur appel incompris non seulement condamne le narrateur à une quête perpétuelle du sens, mais l'entraîne dans leur chute – car les arbres ne sont pas en hauteur comme dans la gravure de Rembrandt mais bien en contrebas du chemin en dos d'âne :

Dans leur gesticulation naïve et passionnée, je reconnaissais le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne savons pas deviner. Bientôt, à un croisement de route, la voiture les abandonna. Elle m'entraînait loin de ce que je croyais seul vrai, de ce qui m'eût rendu vraiment heureux, elle ressemblait à ma vie.

---

39. Alexandre Dumas, *L'Art et les artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle A. Bourdilliat, 1859, p. 81-83.

40. Préface de Marcel Proust à *La Bible d'Amiens*, dans *Proust Ruskin, op. cit.*, p. 67. Le passage en question, tiré des *Elements of Drawings* (CW XV, p. 91) se trouve p. 249-250 de *Ruskin et la religion de la beauté, op. cit.*

41. Henri Delaborde, « Salon de 1853 », *Revue des Deux Mondes*, juin 1853, p. 1153.

42. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1972, p. 355. Saint-René Taillandier s'étrangla : « Pourquoi M. Flaubert a-t-il inséré à cette place une description si savamment détaillée de la forêt de Fontainebleau ? Pourquoi cette toile où le romancier semble lutter avec les maîtres du paysage moderne ? A-t-il voulu simplement, puisque l'occasion se présentait, dérober à M. Corot sa grâce poétique, à M. Théodore Rousseau son agreste vigueur ? ou bien y a-t-il là une ironie dont le secret nous échappe ? » (« Le roman misanthropique. *L'Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme*, par M. Gustave Flaubert », *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1869, p. 987-1004.)

Je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire : « Ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais. *Si tu nous laisses retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais au néant.* » En effet, si dans la suite je retrouvai le genre de plaisir et d'inquiétude que je venais de sentir encore une fois, et si un soir – trop tard, mais pour toujours – je m'attachai à lui, de ces arbres eux-mêmes, en revanche, je ne sus jamais ce qu'ils avaient voulu m'apporter ni où je les avais vus<sup>43</sup>.

Si Morel se dissimule à l'intérieur de l'un de ces arbres torturés, quel secret obstiné cache-t-il, à quoi *fait-il penser* à défaut de penser lui-même, l'indéterminé par excellence, de quoi est-il le signe ? L'image fait curieusement écho à l'arrivée du baron chez les Verdurin, avant le concert :

M. de Charlus déboutonna son pardessus, ôta son chapeau, et je vis que le sommet de sa tête s'argentait maintenant par places. Mais tel un arbuste précieux que non seulement l'automne colore mais dont on protège certaines feuilles par des enveloppements d'ouate ou des applications de plâtre, M. de Charlus ne recevait de ces quelques cheveux blancs placés à sa cime qu'un bariolage de plus venant s'ajouter à ceux du visage. Et pourtant, même sous les couches d'expressions différentes, de fards et d'hypocrisie, qui le maquillaient si mal, le visage de M. de Charlus continuait à taire à presque tout le monde le secret qu'il me paraissait crier. J'étais presque gêné par ses yeux où j'avais peur qu'il ne me surprît à le lire à livre ouvert, par sa voix qui me paraissait le répéter sur tous les tons, avec une inlassable indécence<sup>44</sup>.

On ne peut s'empêcher de rapprocher ce passage de la rencontre de Charlus et de Jupien alors que le narrateur attend en botaniste qu'un insecte vienne féconder l'arbuste de M<sup>me</sup> de Guermantes, mais aussi de celui où, plus tôt dans le roman, Charlus, à la sortie de la matinée de M<sup>me</sup> de Villeparisis, s'offre à diriger la vie du narrateur tout en regardant avec insistance les cochers des fiacres : « Nous cultivons les bégonias, nous taillons les ifs, par pis-aller, parce que les ifs et les bégonias se laissent faire. Mais nous aimerions donner notre temps à un arbuste humain, si nous étions sûrs qu'il en valût la peine<sup>45</sup>. » Auscultant cette scène à la lumière de la conversation entre le faux abbé Carlos Herrera et Lucien de Rubempré à la fin des *Illusions perdues*, Philippe Berthier y discerne l'écho parodique de la « métaphore arboricole » utilisée par Lucien dans la lettre d'adieu à sa famille (« Il y a des hommes-chênes, je ne suis peut-être qu'un arbuste élégant, et j'ai la prétention d'être un cèdre ») avant de conclure que Charlus comme Carlos Herrera « ont des vocations d'horticulteurs, comme tous ceux que leur nature et le monde où ils vivent condamnent à sublimer<sup>46</sup> ». Plus bizarrement

43. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 78-79. C'est moi qui souligne. Annette Kittredge relève qu'après avoir supprimé la mention du « haut d'une colline » (Cahier 70, N.A.Fr. 18320, f° 122 v°), Proust « insiste sur la descente » (« Des théodolites et des arbres », art. cité, p. 53.)

44. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 731.

45. M. Proust, *Le Côté de Guermantes I*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1988, p. 581.

46. Philippe Berthier souligne l'ambiguïté de la formule : « L'un et l'autre, réunis dans cet équivoque “nous” dont use Charlus, sans qu'on sache s'il englobe déjà Marcel en le supposant acquis à ses thèses et partageant les mêmes besoins que lui au sein du groupe élu des *happy few*, ou s'il désigne l'ensemble de la communauté humaine en quête de son identité. » (P. Berthier, « Marcel et Charlus Herrera », dans *Figures du fantasme. Un parcours dix-neuviémiste*,

encore, la métamorphose de Charlus et de Morel en arbres prend le relais d'une autre image, vaguement japonisante, celle, dans le même volume, d'Albertine endormie :

Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là, et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver, que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si, en dormant, elle était devenue une plante. Par là, son sommeil réalisait, dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour ; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. [...] En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange, et qui cependant m'appartenait davantage. Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors ; elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En le tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. [...] Sa chevelure, descendue le long de son visage rose, était posée à côté d'elle sur le lit, et parfois une mèche, isolée et droite, donnait le même effet de perspective que ces arbres lunaires grêles et pâles qu'on aperçoit tout droits au fond des tableaux raphaéliques d'Elstir<sup>47</sup>.

Comme une mèche érotisée se greffe sur le tronc impavide de Morel, la mèche d'Albertine la classe dans une autre espèce<sup>48</sup>. Tel Apollon adorant la nymphe Daphné, dégoûtée de l'amour par Cupidon, et transformée en arbre par son père Pénéée pour échapper au désir du dieu, le narrateur contemple la nymphe des falaises de Balbec, désarmée par le sommeil, véritablement prisonnière, dans la seule situation qui lui interdit de poursuivre les jeux de devinettes avec ses amies. Inanimée, mais plus inaccessible que jamais. La référence à Théodore Rousseau, le peintre des « germinations étranges<sup>49</sup> » qui a fait des arbres ses personnages, nous en dirait-elle plus ?

---

Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992, p. 70.) Voir aussi Francine Goujon, « Morel ou la dernière incarnation de Lucien », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 32, 2001-2002, p. 41-62.

47. M. Proust, *La Prisonnière*, *op. cit.*, p. 578-579. Nathalie Mauriac Dyer a rapproché ces arbres « d'une gravure de Ruskin représentant un détail de l'arrière-plan de *La Sainte Famille* du peintre, à Florence : deux arbres aux troncs maigres, aux "branches de l'épaisseur d'un fil" ». (Note 1 de la p. 131, M. Proust, *Sodome et Gomorrhe III*, *op. cit.*, p. 579). Dans l'édition japonaise de *La Prisonnière* (Tokyo, Éditions Iwanami, t. X, 2016, p. 154), Kazuyoshi Yoshikawa a également montré qu'un dessin de Ruskin reprenait deux arbres de *La Vierge au chardonneret* dont Proust avait pu voir la reproduction dans Eugène Müntz, *Raphaël*, Paris, Henri Laurens, coll. « Les grands artistes », 1910, pl. 6.

48. Sjef Houppermans relève à propos que « la mèche fait partie de l'intimité du corps qui repose mais l'image en montre aussi le côté *unheimlich*, là où l'intimité familière se mue en étrangeté mortifère » (S. Houppermans, *Marcel Proust constructiviste*, *op. cit.*, p. 144).

49. A. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, *op. cit.*, p. 101.

## Le plus grand de nos peintres forestiers

L'écriture des *Jeunes filles* coïncide avec le retour, l'année du centenaire de sa naissance, de Théodore Rousseau (1812-1867), longtemps infortuné des Salons mais en qui Paul Durand-Ruel, dont Proust fréquentait la galerie, avait aussitôt reconnu un précurseur des impressionnistes<sup>50</sup>.

Shuji Kurokawa date la rédaction du Cahier 70, où l'épisode des trois arbres occupe les f<sup>os</sup> 123<sup>ro</sup>-124<sup>ro</sup>, du printemps 1912<sup>51</sup>. La même année, dans *Les Annales politiques et littéraires*, où il salue « le plus grand de nos peintres forestiers<sup>52</sup> », René Bazin rapportait une confidence de Théodore Rousseau à son ami Alfred Sensier : « J'entendais aussi les voix des arbres, me disait-il. » Proust aurait-il lu la suite du passage, dans cette biographie dont Charlus décalque presque littéralement une phrase ?

Les surprises de leurs mouvements, leurs variétés de formes et jusqu'à leur singularité d'attraction vers la lumière m'avaient tout d'un coup révélé le langage des forêts. Tout ce monde de flore vivait en muets dont je devinais les signes, dont je découvrais les passions ; je voulais converser avec eux et pouvoir me dire, par cet autre langage de la peinture, que j'avais mis le doigt sur le secret de leur grandeur<sup>53</sup>.

René Bazin reliait cette confidence à une remarque de Millet : « Je ne sais pas ce que ces gueux d'arbres se disent entre eux, mais ils se disent des choses que nous n'entendons pas<sup>54</sup>. »

La redécouverte du génie de Rousseau invite les critiques à examiner ses antécédents. Dans la monographie qu'il lui consacre en 1910, dans la série « Les grands artistes » chez Laurens,

---

50. Maxime Du Camp avait prévu sa réhabilitation : « M. Théodore Rousseau n'a pas encore été complètement adopté par [le public], et nous en sommes surpris. Les œuvres de ce peintre seront recherchées plus tard, comme le sont aujourd'hui celles d'Hobbéma, un inconnu de son temps. » (« Les beaux-arts à l'exposition universelle », *Revue des Deux Mondes*, t. 70, 1867, p. 144.) En effet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la cote de Rousseau s'envole (voir Stéphanie Perris-Delmas, « Jules Dupré l'ermite de L'Isle-Adam », *La Gazette Drouot*, n° 3, 25 janvier 2008.) Le génie de Rousseau est aujourd'hui pleinement reconnu (voir Michel Schulman, *Théodore Rousseau. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Les Éditions de l'amateur, 1999 ; Rolande et Pierre Miquel, *Théodore Rousseau, 1812-1867*, Paris, Somogy, 2010 ; Scott Allan et Édouard Kopp, *Unruly Nature. The Landscapes of Théodore Rousseau*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2016).

51. Shuji Kurokawa, *Remarques sur le manuscrit et la dactylographie du « Récit de Cricquebec »*, mémoire soutenu à Paris IV en 1988 (consultable en ligne sur le site de l'université de Kyoto : [https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/bitstream/2433/137788/1/fbk000\\_023\\_097.pdf](https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/bitstream/2433/137788/1/fbk000_023_097.pdf)).

52. René Bazin, « Le centenaire de Théodore Rousseau » et Georges Grappe, « L'ami de la forêt », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 1527, 29 septembre 1912, p. 280-281.

53. A. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, *op. cit.*, p. 52. Cette confidence a notamment été reproduite par Léon Rosenthal dans son étude sur « Le paysage au temps du romantisme », dans François Benoit *et al.*, *Histoire du paysage en France*, Paris, Henri Laurens, coll. « L'École d'art, École des hautes études sociales », 1908, p. 215, face à une reproduction d'un tableau de Théodore Rousseau conservé au Louvre, *Les Chênes*, représentant un groupe de trois arbres.

54. Bazin avait probablement trouvé ce mot chez le philosophe Paul Gaultier, dans un ouvrage préfacé par Émile Boutroux et dédié à Bergson, *Le Sens de l'art. Sa nature, son rôle, sa valeur*, Paris, Hachette, 1907, p. 60.



*Théodore Rousseau, L'Allée des châtaigniers, imprimé pour la galerie Georges Petit en 1884*

collection chère à Proust<sup>55</sup>, Prosper Dorbec relève « qu'en Rembrandt le dessinateur ou l'aquafortiste avaient dû fortement impressionner les novateurs, par les dramatiques silhouettes où il avait résumé divers aspects de son pays<sup>56</sup> ». Trois ans plus tard, le critique ajoute : « Quelle variété, quelle nouveauté de sensations chez un artiste qui, par bien des côtés, demeurerait pourtant l'héritier direct

55. Proust s'est notamment inspiré jusqu'à la démarcation du livre de Gabrielle et Léon Rosenthal paru dans la même collection, *Carpaccio*, Paris, Henri Laurens, coll. « Les grands artistes », 1906. À ce sujet, voir Annick Bouillaguet, « Entre Proust et Carpaccio. L'intertexte des livres d'art », dans Sophie Bertho (sous la dir. de), *Proust et ses peintres*, op. cit., p. 95-101 ; K. Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, op. cit., p. 26-29, et « Proust et ses "villes d'art célèbres" » dans Antoine Compagnon et Nathalie Mauriac Dyer (sous la dir. de), *Du côté de chez Swann ou le cosmopolitisme d'un roman français*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 87-99.

56. Prosper Dorbec, *Théodore Rousseau. Biographie critique illustrée de vingt-quatre reproductions hors texte*, Paris, Henri Laurens, coll. « Les grands artistes », 1910, p. 6. Delacroix récusait cette influence : « [Boissard] compare Rousseau à Rembrandt, comparaison qui ne me paraît pas juste » (E. Delacroix, *Journal*, op. cit., 8 septembre 1854, p. 467).

des vieux maîtres de la Hollande<sup>57</sup> ! » Dorbec rappelle par ailleurs l'histoire de la plus célèbre toile de Rousseau, *L'Allée des châtaigniers*, refusée au Salon de 1837 (aujourd'hui au Louvre) :

Charles Leroux l'ayant emmené visiter à Souliers, près de Bressuire, la propriété de son père, il eut en y pénétrant la surprise d'un motif dont la majesté l'impressionna presque religieusement. C'était, faisant pendant à une allée d'ormes, une large et profonde allée de châtaigniers, dont les troncs, se succédant comme des piliers d'une nef, formaient, de l'entremêlement de leurs ramures tortueuses, une sorte de voûte à peu près impénétrable<sup>58</sup>.

Le tableau avait inspiré un rapprochement analogue au premier biographe de Rousseau :

Ce n'était là encore que l'ébauche, et déjà *L'Avenue de châtaigniers* paraissait une formidable cathédrale de constructions végétatives, un immense dolmen de verdure et d'inextricables branchages, où la science de l'artiste s'était donnée cours jusqu'au fanatisme de la volonté. Chaque arbre y retrouvait ses ramures, ses retombées, ses divisions de rameaux, ses groupes de feuillages, et chaque tronc isolé confondait sa tête, ses bras et ses profusions de vie dans un *tout* homogène et ombreux<sup>59</sup>.

Quant à Philippe Burty, il écrivait de *L'Avenue dans la forêt*, peint à L'Isle-Adam en 1849, que l'« ordonnance de ce tableau est magnifique, et le jet des arbres qui s'élancent comme des colonnettes de cathédrale gothique est de la plus haute noblesse<sup>60</sup> ».

Ces réflexions semblent résonner sur le parvis de l'église de Carqueville, couverte de lierre, au moment où, juste avant d'apercevoir les trois d'arbres d'Hudimesnil, le narrateur s'émerveille dans un élan très ruskinien que l'idée d'arbre se confonde avec l'idée d'église :

Dans le bloc de verdure devant lequel on me laissa, il fallait pour reconnaître une église faire un effort qui me fit serrer de plus près l'idée d'église ; en effet, comme il arrive aux élèves qui saisissent plus complètement le sens d'une phrase quand on les oblige par la version ou par le thème à la dévêtir des formes auxquelles ils sont accoutumés, cette idée d'église dont je n'avais guère besoin d'habitude devant des clochers qui se faisaient reconnaître d'eux-mêmes, j'étais obligé d'y faire perpétuellement appel pour ne pas oublier, ici que le cintre de cette touffe de lierre était celui d'une verrière ogivale, là, que la saillie des feuilles était due au relief d'un chapiteau. Mais alors un peu de vent soufflait, faisait frémir le porche mobile que parcouraient des remous propagés et tremblants comme une clarté ; les feuilles déferlaient les unes contre les autres ; et frissonnante, la façade végétale entraînait avec elle les piliers onduleux, caressés et fuyants<sup>61</sup>.

De cet instant jusqu'au douloureux congé des arbres d'Hudimesnil, la plume de Proust semble guidée par le pinceau de Théodore Rousseau, y compris dans ses dernières inspirations. Observant

---

57. P. Dorbec, « L'œuvre de Théodore Rousseau aux Salons, de 1849 à 1867 », *Gazette des beaux-arts*, février 1913, 4<sup>e</sup> période, t. IX, p. 26.

58. P. Dorbec, *Théodore Rousseau, op. cit.*, p. 63.

59. A. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau, op. cit.*, p. 104.

60. Philippe Burty, « Théodore Rousseau », *Gazette des beaux-arts*, 1<sup>er</sup> avril 1868, p. 314.

61. M. Proust, *La Prisonnière, op. cit.*, p. 75.

les effets des rayons de la lune en plein hiver, sur la neige du boulevard Haussmann, le narrateur se fait la réflexion suivante :

Les silhouettes des arbres se reflétaient nettes et pures sur cette neige d'or bleuté, avec la délicatesse qu'elles ont dans certaines peintures japonaises ou dans certains fonds de Raphaël ; elles étaient allongées à terre au pied de l'arbre lui-même, comme on les voit souvent dans la nature au soleil couchant quand celui-ci inonde et rend réfléchissantes les prairies où des arbres s'élèvent à intervalles réguliers. Mais, par un raffinement d'une délicatesse délicate la prairie sur laquelle se développaient ces ombres d'arbres légères comme des âmes, était une prairie paradisiaque, non pas verte mais d'un blanc si éclatant, à cause du clair de lune qui rayonnait sur la neige de jade, qu'on aurait dit que cette prairie était tissée seulement avec des pétales de poiriers en fleurs<sup>62</sup>.

La référence à Raphaël rappelle la description d'Albertine endormie. Mais dans cette adaptation de l'œil japonais au paysage occidental, comment ne pas aussi songer aux commentaires d'Alfred Sensier ?

Un événement nouveau dans l'histoire de l'art vint donner aux agitations de Rousseau une nouvelle carrière : ce fut la découverte de l'art japonais, dont les artistes français furent émus comme à l'apparition d'un météore. [...] Rousseau y trouvait la configuration exacte du dessin, le résumé des horizons et des plans, la splendeur des couleurs, la phosphorescence de l'atmosphère, la simplicité du procédé, l'imprévu, la nouveauté et l'audace des compositions. [...] Il changea toute l'harmonie de son *Village* (Becquigny) ; de doux et septentrional qu'il était, il rêva un ciel bleu comme les saphirs colorés de l'Orient, comme les flammes ardentes des aurores boréales. Il refit ce ciel, il repeignit ses reflets, ses lumières, il ne laissa de son ancien village que les silhouettes. Tout, excepté la forme arrêtée des configurations mères, devint japonais par le mode des colorations<sup>63</sup>.

Loin de se limiter aux références explicites au Japon, le japonisme de Proust consiste, lui aussi, en une « phosphorescence de l'atmosphère ». Si l'on ne peut avancer qu'il connaissait l'ouvrage de Sensier, il a pu lire la biographie de Prosper Dorbec : « L'estampe japonaise commençait à se répandre en France. [Rousseau] et Millet s'éprirent à la passion de cet art encore ignoré, ils en voulurent à toute force posséder chacun des spécimens, ils se les disputèrent<sup>64</sup>. » Plus tard, Dorbec releva que les dernières toiles de Rousseau avaient fini par prendre la « part de l'éblouissement que les estampes japonaises, sa passion récente, entret[enaient] en lui par leurs hardiesses de colorations<sup>65</sup> ». Zola fustigea cette évolution : « Le tempérament disparaît devant cette lente minutie. [...] Lorsque je demande à M. Théodore Rousseau de saisir en sa main, comme il l'a fait jadis, un morceau de la campagne, il s'amuse à émettre la campagne et à me la présenter en poussière<sup>66</sup>. »

---

62. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 314.

63. A. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, *op. cit.*, p. 271-272.

64. P. Dorbec, *Théodore Rousseau*, *op. cit.*, p. 103.

65. P. Dorbec, « L'œuvre de Théodore Rousseau aux Salons, de 1849 à 1867 », art. cité, p. 122-123.

66. É. Zola, « Les chutes », art. cité, p. 814.

Si bien qu'à la mort de Rousseau, ses principaux admirateurs s'étant éteints, à l'exception d'Edmond de Goncourt et de Théophile Gautier, il revint à Barbey d'Aurevilly de rendre le plus fervent hommage au peintre du « monde inanimé » :

Théodore Rousseau, le paysagiste, vient de mourir. C'était, dans son art, le premier homme de son siècle et peut-être de tous les siècles, et ce que j'écris là n'est point de l'oraison funèbre, faite à trois pas d'une tombe chaude de l'homme qui vient d'y tomber... [...] Le trait unique qui peut donner tout dans la physionomie d'un homme, ce trait caractéristique, chez Théodore Rousseau, et sur lequel il faudrait être très fort pour, comme il le faudrait, appuyer, c'est, si je ne me trompe, l'absorption de l'être tout entier par le despotisme absolu de l'Art. [...] C'est divin de mélancolie<sup>67</sup> !

On ne saurait mieux décrypter l'un des messages des arbres d'Hudimesnil au narrateur en mal de vocation.



Proust admirait passionnément Barbey, écrivain indissociable de la Normandie, avec qui il partageait la conception du monde comme énigme à déchiffrer par l'intuition, la sensation, le hasard, et qui lui inspira peut-être ses premières observations des intermittences du cœur<sup>68</sup>. C'est juste après l'évocation d'une « certaine réalité spirituelle » du « plaisir particulier » éprouvé « devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, d'une certaine tasse de thé<sup>69</sup> », qu'intervient la leçon du narrateur à Albertine sur les phrases types, « née en même temps que le projet de la *Recherche*, et comme consubstantielle à ce projet<sup>70</sup> » :

Ces phrases types, que vous commencez à reconnaître comme moi, ma petite Albertine, les mêmes dans la sonate, dans le septuor, dans les autres œuvres, ce serait, par exemple, si vous voulez, chez Barbey d'Aurevilly, une réalité cachée, révélée par une trace matérielle, la rougeur physiologique de l'Ensorcelée, d' Aimée de Spens, de la Clotte, la main du *Rideau cramoisi*, les vieux usages, les vieilles coutumes, les vieux mots, les métiers anciens et singuliers derrière lesquels il y a le Passé, l'histoire orale faite par les pâtres du terroir, les nobles cités normandes parfumées d'Angleterre et jolies comme un village d'Écosse, la cause de malédictions contre lesquelles on ne peut rien, la Vellini, le Berger, une même sensation d'anxiété dans un passage, que ce soit la femme cherchant son mari dans *Une vieille maîtresse*, ou le mari, dans *L'Ensorcelée*, parcourant la lande, et l'Ensorcelée elle-même au sortir de la

67. Jules Barbey d'Aurevilly, *Sensations d'art*, Paris, Frinzine et Cie, 1886, p. 97-98 et p. 104.

68. Voir Brian G. Rogers, *Proust et Barbey d'Aurevilly. Le dessous des cartes*, Paris, Honoré Champion, 2000.

69. M. Proust, *La Prisonnière*, op. cit., p. 876-877.

70. Luc Fraisse, « *Le Rideau cramoisi*. Marcel Proust lecteur de Barbey d'Aurevilly », dans *Travaux de littérature*, n° VIII, « La culpabilité dans la littérature française », 1995, p. 327.

messe. Ce sont encore des phrases types de Vinteuil que cette géométrie du tailleur de pierre dans les romans de Thomas Hardy<sup>71</sup>.

Tout comme ce pourrait encore être les arbres types d'Hudimesnil. Mis en perspective de ce passage, de l'éloge de Rousseau par Barbey, de la place occupée par ce peintre dans la critique pendant les années de genèse de la *Recherche*, des circonstances où surgissent les autres arbres et arbustes de la *Recherche*, ils s'inscrivent dans l'écheveau des impressions d'art qui affranchissent le narrateur de l'ordre du temps. L'hypothèse selon laquelle ces arbres oraculaires, images « de l'absorption de l'être tout entier par le despotisme absolu de l'Art », interpelleraient le narrateur sur sa vocation d'écrivain, est renforcée par l'image finale d'une ligne d'arbres le long de la voie ferrée, aperçus du train qui, à la fin de la *Recherche*, ramène de sa maison de santé à Paris un narrateur vieilli, prétendument résigné à leur silence donc à son « absence de dons littéraires », en se donnant une consolation qu'il sait sans valeur :

Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. Si jamais j'ai pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie si desséchée, qui s'ouvre, les hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais<sup>72</sup>.

L'inspiration artistique est-elle le seul destin ? Les arbres d'Hudimesnil ne cherchent-ils pas à délivrer un autre message, inavouable, indicible, intraduisible, proprement inaudible ?

## Les arbres types

Les arbres plantés tout au long de la *Recherche*, dont les derniers représentants s'alignent non par hasard en série, comme pour un ultime passage en revue, appellent une reconnaissance. Laquelle ? Incomplète, inaccomplie, manquée, elle se borne au signe qui la suspend. Nul n'a plus clairement abordé l'énigme des trois arbres qu'Henri Bonnet, dans sa réponse à Willy Hachez sur la distinction entre « impressions obscures » et souvenirs involontaires, phénomènes que Proust avait pris soin de distinguer :

Cependant, je m'avisai au bout d'un moment et après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire que, d'une autre façon, des *impressions obscures* avaient quelquefois, et déjà à Combray, du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois, mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose, comme si nos plus belles idées étaient comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous

---

71. M. Proust, *La Prisonnière*, op. cit., p. 877-878.

72. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 433.



« Les trois arbres » : Environs de Fontainebleau, eau-forte de Gustave-Marie Greux, d'après le dessin rehaussé d'aquarelle de Théodore Rousseau, collection de Narcisse Diaz (L'Art, vol. VIII, 1877, p. 117)

nous efforcerions d'écouter, de transcrire. [...] En somme, *dans un cas comme dans l'autre*, qu'il s'agît d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? Et déjà les conséquences se pressaient dans mon esprit ; car qu'il s'agît de réminiscences dans le genre du bruit de la fourchette ou du goût de la madeleine, ou de ces vérités écrites à l'aide de figures dont j'essayais de chercher le sens dans ma tête, où, clochers, herbes folles, elles composaient un grimoire compliqué et fleuri, leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles<sup>73</sup>.

73. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 456-457. C'est moi qui souligne.

« Le fait », conclut Bonnet, que le jeune Marcel assimile l'expérience des trois arbres d'Hudimesnil à celle des clochers de Martinville « m'incline à penser qu'il ne s'agit pas d'un souvenir. Et d'ailleurs sur l'impression originelle qui reste obscure s'en greffe une autre authentiquement esthétique », lorsque le narrateur voit les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés<sup>74</sup>. Ces impressions, qui se rapportent à la nature externe où l'« essence qualitative est ressentie à travers l'expression poétique », sont de caractère visuel et non d'ordre mnémorique – Proust « dit seulement que l'effort qu'il fait ou qu'il ébauche pour en découvrir la nature, *ressemble* à un effort de réminiscence », proche d'un « effort de traduction<sup>75</sup> ». Lorsque le narrateur du *Temps retrouvé* oppose les « résurrections de la mémoire » et les « impressions obscures », il observe bien, insiste Bonnet, « que ce qui est à découvrir n'est pas “une sensation d'autrefois” mais “une vérité nouvelle, une image précieuse”<sup>76</sup>. » Cette vérité ne se dévoile pas au narrateur. À la différence du spectacle mouvant des clochers de Martinville, qui aboutit à la page rédigée par le jeune Marcel avec le crayon du docteur Percepied, la vue des trois arbres n'élucide pas la révélation attendue. Le néant succède à la première impression de bonheur :

Ce qui est curieux dans ces impressions purement esthétiques, c'est que le plaisir se manifeste avant même qu'elles soient explicitées. Si elles n'arrivent pas à leur terme, c'est-à-dire au stade de l'explicitation, elles disparaissent comme un bonheur perdu. Sur ce point elles sont identiques aux souvenirs non encore explicités<sup>77</sup>.

Pour hasarder une explicitation, il faut revenir sur la surprise au sens classique, au sens de l'émotion produite par un événement inattendu : ici, le surgissement des trois arbres.



Nathalie Mauriac distingue dans le roman trois strates de surprises, épistémiques et esthétiques :

La poétique de la surprise est [...] en grande partie consommée par la première lecture. Mais tout lecteur de la *Recherche* sait que Proust a disposé dans son texte d'autres surprises : c'est tout l'arsenal des amorces, des préparations, des pierres d'attente, sortes de surprises à retardement, dissimulées, tapies dans le texte, et qui attendent d'être débusquées, reconnues à leur tour, dans l'après-coup. Un troisième niveau de surprises [...] serait constitué par les réseaux de sens non intentionnels, qui, eux, n'ont pas été disposés dans le cadre d'une poétique, mais que nos lectures construisent, et dont elles instruisent la vraisemblance<sup>78</sup>.

74. Henri Bonnet, « Réponse à Willy Hachez », *Bulletin Marcel Proust*, n° 23, 1973, p. 1709-1710.

75. *Ibid.*, p. 1706.

76. *Ibid.*

77. *Ibid.*, p. 1711.

78. Nathalie Mauriac, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », dans Raymonde Couderc et Guillaume Perrier (sous la dir. de), *Marcel Proust : surprises de la Recherche*, Cahier *Textuel*, Revue de l'UFR « Sciences des textes et documents », n° 45, Université Paris 7, 2004, p. 15-28.

Nul ne peut assurer que le parallèle entre les arbres types et certains corps types relève de l'intention de Proust. La métamorphose des corps de Morel, de Charlus, d'Albertine, en arbres et en arbustes expressifs (ou éloquents par leur inexpressivité, leur passivité même) n'en est pas moins troublante. « Cachaient-ils derrière eux – s'interroge le narrateur se reportant à une autre rencontre manquée – comme tels arbres, telle touffe d'herbes que j'avais vus du côté de Guermantes un sens aussi obscur, aussi difficile à saisir qu'un passé lointain de sorte que, sollicité par eux d'approfondir une pensée, je croyais avoir à reconnaître un souvenir<sup>79</sup> ? » L'« hypothèse de la réminiscence », comme l'avait vu Gaëtan Picon avant Henri Bonnet, est bien une « fausse piste<sup>80</sup> », même si les réminiscences entretiennent un rapport étroit avec les « impressions obscures », ces « instants profonds » si bien décrits par Jean-Yves Tadié<sup>81</sup>. La pensée revient à l'épinier rose, l'« arbuste catholique et délicieux », à proximité duquel Gilberte enfant s'éloigne du narrateur d'un air « impénétrable et sournois », avant que, comme entraîné par une force étrangère même s'il n'est alors pas dans un landau mais à pied, il ne s'éloigne d'elle à son tour :

Cependant *je m'éloignais, emportant pour toujours, comme premier type d'un bonheur inaccessible aux enfants de mon espèce de par des lois naturelles impossibles à transgresser*, l'image d'une petite fille rousse, à la peau semée de taches roses, qui tenait une bêche et qui riait en laissant filer sur moi de longs regards sournois et inexpressifs. Et déjà le charme dont son nom avait encensé cette place sous les épines roses où il avait été entendu ensemble par elle et par moi, allait gagner, enduire, embaumer, tout ce qui l'approchait, ses grands-parents que les miens avaient eu l'ineffable bonheur de connaître, la sublime profession d'agent de change, le douloureux quartier des Champs-Élysées qu'elle habitait à Paris<sup>82</sup>.

---

79. M. Proust, *La Prisonnière*, op. cit., p. 78. Sur la reconnaissance manquée dans la *Recherche*, voir Sara Guindani, « “Je ne savais pas voir.” Malentendu, connaissance et reconnaissance chez Proust », dans Antoine Compagnon (éd.), *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 157-176.

80. Gaëtan Picon, *Lecture de Proust* [1963], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1995, p. 167. S'interrogeant sur une remarque de Ponge à propos des trois arbres, « C'est ça exactement », Nathalie Barberger conclut de même à une aporie : « Si cette expérience fait appel à la mémoire (le narrateur multiplie les hypothèses : où les a-t-il vus ?), elle est celle du choc d'une mémoire qui ne se soumet pas au passé : pas de souvenir. Rien à voir avec les retrouvailles de la mémoire involontaire. » « Ponge et Proust, le “coup” du visible », SLFP-La Fabrique pongienne, 2013 (<http://francisponge-slfp.ens-lyon.fr/?Ponge-et-Proust-le-coup-du-visible>), RIS, BibTeX.

81. « La réalité qui se dévoile dans les instants profonds, c'est la réalité du monde dans l'œuvre d'art, c'est le monde déjà œuvre d'art. De cette œuvre, les instants profonds fournissent le terrain, que les rencontres avec l'art et avec les réminiscences, chacune à leur manière, avaient préparé le héros à explorer. » (Jean-Yves Tadié, « Invention d'un langage », *La Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> septembre 1959, repris dans *De Proust à Dumas*, Paris, Gallimard, 2006, p. 325.)

82. M. Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 141. C'est moi qui souligne. Jeanne Bem interprète ces « lois naturelles impossibles à transgresser », les lois qui interdisent le corps de la mère, comme l'opposition d'un rose « juif » à un blanc « catholique » dans « la polarisation *blanc-vierge-catholique/rose-sexuel-juif* » située à Roussainville, lieu préfigurant Sodome, qui « ouvre un paradigme de la rousseur » et « fonctionne comme cryptogramme de la judéité ». (Jeanne Bem, « Le Juif et l'homosexuel dans *À la recherche du temps perdu*. Fonctionnements textuels », *Littérature*, n° 37, 1980, p. 104-106.) Les lois qui excluent le narrateur du bonheur pourraient aussi être celles de Sodome.

Bien avant que les arbres prophétiques ne s'éloignent en agitant leurs bras désespérés, le narrateur, « enfant de [s]on espèce de par des lois naturelles impossibles à transgresser », s'est arraché à Gilberte sur le sentier de Méséglise, après qu'elle lui a adressé un geste interprété comme indécent dont elle lui révélera finalement qu'il l'invitait à la visite des ruines, obscures et broussailleuses, du donjon de Roussainville. Le signal mystérieux, quelle que soit son interprétation, importe surtout par la situation pivot de son émetteur, fille de Swann et épouse de Saint-Loup, près d'un arbuste épineux placé comme un dieu des carrefours. S'interrogeant sur l'élaboration du prototype corporel de l'homosexuel, Pierre Zoberman observe que « lorsque le narrateur jeune joue avec Gilberte, ce n'est jamais le bon moi qui peut, dans la présence, s'exprimer. Dans cette méprise constante, le corps est toujours en cause<sup>83</sup> ». Gilberte, l'« un des ponts entre Sion et Sodome », « comme les jeunes filles en fleurs, toujours susceptible de renvoyer à Gomorrhe, [...] rend explicite, sur le modèle d'un transfert d'obédience, le passage du prototype du juif à celui de l'inverti ou, pour reprendre le terme que Proust emprunte à Balzac, celui de la *tante*, espèce que Saint-Loup incarne si parfaitement<sup>84</sup> ». Alors que Swann à l'agonie manifeste son identité de juif par son physique, par la saillie soudaine de son « nez de Polichinelle » au milieu de son visage amaigri, « Charlus, Saint-Loup et tant d'autres révèlent leur homosexualité par la voix, comme Vaugoubert, ou le visage, comme Charlus<sup>85</sup> » :

Combien de fois plus tard fus-je frappé dans un salon par l'intonation ou le rire de tel homme, qui pourtant copiait exactement le langage de sa profession ou les manières de son milieu, affectant une distinction sévère ou une familière grossièreté, mais dont la voix fausse suffisait pour apprendre : « C'est un Charlus » à mon oreille exercée comme le diapason d'un accordeur<sup>86</sup> !

Bien que sa ventriloquie le trahisse, « le visage de M. de Charlus continuait à taire à presque tout le monde le secret qu'il [...] paraissait crier » par son aspect d'arbuste bariolé. Tout comme les arbres d'Hudimesnil ont « perdu l'usage de la parole », les arbres alignés au bord de la voie ferrée « n'ont plus rien à dire » au narrateur. Ni Charlie figé en arbre après le concert, muet ; ni Albertine endormie transformée en tige d'arbre, muette... S'ils se dérobent à l'interprétation du narrateur, ces signes résistent-ils aussi absolument à l'intelligence du lecteur lorsqu'il met en réseau les humains changés en arbres et les arbres humanisés ?

« Cette brume que nos yeux avides voudraient percer, c'est le dernier mot de l'art du peintre<sup>87</sup>. » Aucun peintre n'a, mieux que Théodore Rousseau, traduit le langage muet des arbres. Proust qui ne laissait rien au hasard n'a pu le choisir sans intention pour « faire penser » l'enfermement de Morel, et ce qu'il dénonce. Dans la prodigieuse histoire naturelle de la *Recherche*, l'arbre apparaît

83. Pierre Zoberman, « Prototypes chez Proust : une recherche à corps perdu », *Itinéraires*, 2009-1, p. 23-41 (consulté en ligne : <https://itinéraires.revues.org/322>).

84. *Ibid.*

85. *Ibid.*

86. M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit.*, p. 63.

87. J. Bastianelli, « Préface du traducteur. Sur la lecture », *Proust Ruskin*, *op. cit.*, p. 427.

paradigmatique d'un type d'individus captifs de leur écorce : un arbre type, cousin de ces prototypes corporels qui désindividualisent les juifs et les homosexuels, « essences déchiffrables et identifiables dans et par leur corps<sup>88</sup>. »

Juste avant l'excursion à Hudimesnil avec M<sup>me</sup> de Villeparisis, sur le porche de l'hôtel, le narrateur observe un chasseur désœuvré. Ses offices sont inutiles puisque la marquise a amené ses gens de Paris :

À côté des voitures, devant le porche où j'attendais, était planté comme un arbrisseau d'une espèce rare un jeune chasseur qui ne frappait pas moins les yeux par l'harmonie singulière de ses cheveux colorés, que par son épiderme de plante. [...] Du moins entre le déjeuner et le dîner, entre les sorties et les rentrées des clients [ses camarades] remplissaient-ils le vide de l'action, comme ces élèves de M<sup>me</sup> de Maintenon qui sous le costume de jeunes israélites, font intermède chaque fois qu'Esther ou Joad s'en vont. Mais le chasseur du dehors, aux nuances précieuses, à la taille élancée et frêle, non loin duquel j'attendais que la marquise descendît, gardait une immobilité à laquelle s'ajoutait de la mélancolie, car ses frères aînés avaient quitté l'hôtel pour des destinées plus brillantes et il se sentait isolé sur cette terre étrangère. [...] Le chasseur arborescent en concluait qu'il n'avait rien à attendre de la marquise ; en laissant le maître d'hôtel et la femme de chambre de celle-ci l'installer avec ses affaires, il rêvait tristement au sort envié de ses frères et conservait son immobilité végétale<sup>89</sup>.

L'indétermination des règnes, le passage au règne végétal achèverait-il la désindividualisation de l'inverti jusqu'à la déshumanisation ? Dans cette éventualité, l'incompréhension du message que les trois arbres tentent de délivrer abolirait le bonheur initialement ressenti. Entraîné « loin de ce [qu'il] croyai[t] seul vrai, de ce qui [l']eût rendu vraiment heureux » et ressemblant à sa vie, le narrateur laisse les arbres « retomber au fond de ce chemin d'où [ils] cherchaient à [se] hisser jusqu'à [lui] » et, avec eux, « toute une partie de lui-même [qu'ils lui apportaient, tombe] pour jamais au néant ». L'épreuve de vérité est un échec et les arbres d'Hudimesnil, soudain proches des arbres damnés qui apostrophent Dante au Chant XIII de *L'Enfer* et si éloquemment gravés par Gustave Doré, abandonnent le narrateur à son éternel évitement, à son énigme la plus intime, à sa chute, à son péché, à sa mort symbolique : « J'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu. »



De l'in vraisemblable « mutisme du narrateur sur l'aveuglement du héros à l'homosexualité », Antoine Compagnon relève que « par une sorte d'enchâssement topologique », il « force le lecteur dans le roman, comme une énigme dont il lui revient de trouver la solution que le texte ne donne

88. P. Zoberman, « Prototypes chez Proust », art. cité.

89. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 66. Je remercie Nathalie Mauriac d'avoir attiré mon attention sur ce passage qui annonce le leitmotiv pédérastique de *Sodome et Gomorrhe* par la liaison des grooms arborescents et des jeunes israélites.



Gustave Doré, *Chant XIII de L'Enfer de Dante*  
(Gravé par V. Erdeil, pl. 37, Hachette, 1861)

pas<sup>90</sup> ». Le renoncement à comprendre l'appel des arbres, quelques pages avant que Marcel ne rencontre sa vocation – ce n'est donc pas cette vérité qu'ils lui cachent – pourrait ainsi dissimuler les plus irrésolus des conflits, le rapport entre l'auteur et le narrateur de la *Recherche*, et la relation du héros-narrateur avec sa propre identité : par leur exhortation silencieuse, les arbres les adjureraient d'avouer et de s'avouer qu'ils « en sont », qu'ils sont faits du même bois qu'un Charlie, qu'un Charlus, qu'une Albertine.

90. Antoine Compagnon, « La dernière victime du narrateur », *Critique*, n° 598, mars 1997, p. 132.